

## ÁNGEL GARCÍA LÓPEZ Y MIGUEL VEYRAT: VOCES EN LOS ANTÍPODAS

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

Alguna vez oí decir a Caballero Bonald que, cuando en 1952 se dio a conocer con *Las adivinaciones*, le bastó remitir unos cincuenta ejemplares a otros tantos nombres del panorama poético español para cubrir suficientemente el espacio de los creadores de opinión y de los lectores distinguidos de poesía. Ese mismo año Francisco Ribes le pidió a otra cincuentena de nombres, probablemente muchos coincidentes con aquellos, su particular lista de los diez poetas más relevantes aparecidos tras la guerra, para su *Antología consultada*. Hogaño se han multiplicado los componentes de ese panorama —salvo, acaso, el de lectores—, entre ellos el número de autores, editoriales, críticos y volúmenes editados. La consecuencia es que pasan de continuo ante nuestros ojos nombres y libros que se esfuman sin haberse posado un momento, y que obligan a los críticos, casi siempre sedicentes o autodesignados, a tratar inútilmente de achicar el anegamiento propiciado por la inexistencia de cualquier forma de selección. Los libros que consiguen sostenerse un tanto lo hacen por su capacidad de vivaquear en las redes sociales y adaptarse a los gustos líquidos de una sociedad mutante, pero, en el lado opuesto, hay obras relevantes que no suscitan atención alguna. Por eso quiero llamar la atención sobre dos títulos singulares, que es el modo específico de hacerlo sobre dos autores singulares a propósito de sus últimos libros: *Cuando todo es ya póstumo*, de Ángel García López, y *Diluvio*, de Miguel Veyrat. La elección se basa en su condición de libros de calidad, no obstante situados en los antípodas uno respecto del otro: de la lujuria sensorial de aquel (el de Ángel García López) a los *blancos huesos* de este (el de Miguel Veyrat); del espectáculo barroco de la desolación a la calcinación de un *lugar* eremítico; del manierismo formal al dismantelamiento de ritmos y de significados. Dos modos, sí, contrapuestos de hacer poesía, ambos excelentes; ambos también arrinconados.

En varios sentidos, *Cuando todo es ya póstumo* (Barcelona, Castalia / Edhasa, 2016) se da la mano con el libro que más de medio siglo atrás supuso la aparición de Ángel García López (Rota, 1935): *Emilia es la canción* (1963), publicado cuando ya

comenzaban a asomar los sesentayochistas más tempranos, circunstancia esta que emparedó al autor entre los canónicos del medio siglo y los emergentes del 68. La conexión entre ambos títulos no es solo por la obviedad, accidental después de todo, de que son alfa y omega de una larguísima trayectoria (una omega definitiva, si es que mantuviera el autor su promesa de que no habrá ya otro); sino porque en el personaje *construido* del sujeto, en cuanto emisor de poesía, ambos volúmenes constituyen sendos cancioneros amorosos a propósito de idéntica amada: el primero, descubrimiento de la realidad a través de lugares visitados por los jóvenes amantes, cuya compenetración entre sí y con la naturaleza es un acto de revelación que supone una particular *creación del mundo*; el último, despedida de la amada muerta —la esposa del poeta—, pero también recuento de momentos y situaciones que desfilan en la memoria del autor como dicen que lo hacen los fotogramas fundamentales de la vida en el momento de la muerte. Así que la sustancia elegíaca de un libro de adioses termina adquiriendo una infrecuente plenitud idílica.

Aquel primer libro era una colección de sonetos, como lo serían, en todo o en parte, varios títulos suyos posteriores: *Tierra de nadie* (1968), *Volver a Uleila* (1971), *Los ojos en las ramas* (1981), *Son(i)etos a Pablo* (2003)... En todos ellos hubo de luchar el poeta contra la calcificación expresiva de una estrofa tan estrujada por la tradición. Este sometimiento voluntario a cauces prefijados en la historia literaria se da también cuando escoge los octosílabos populares o los de cancionero (*Apócrifos*, 2004; *Cancionero de Alhabia*, 2002). Precisamente para evitar el peligro de la previsibilidad, el poeta recurre a hiatos rítmicos, irregularidades calculadas o forzamientos en la escansión, incluso a una suerte del “más difícil todavía” mediante salidas de tono o de intención —como sucede, por ejemplo, en las sátiras eróticas de *Perversificaciones* (1990) o en las fábulas para animales de *Bestiario* (2000)—. En todo caso, no resulta fácil vencer las reservas de algunos cuando juzgan el virtuosismo de quien tiene muchos tonos y brilla en todos (como le sucede a su semipaisano Alberti, si vale el ejemplo).

En *Cuando todo es ya póstumo* el poeta ha utilizado unos resortes rítmicos que difieren de los modelos referidos y empalman con los procedimientos métricos de otros títulos suyos; entre ellos *Memoria amarga de mí* (1983), cuyos versículos están formados por yuxtaposición de dos, tres o más versos heptasílabos. Así que el postumario de Ángel García López recurre a una pauta de composición rítmica inusual

en la poesía española, pero ya utilizada por él en ocasiones precedentes. Sobre ese traqueteo sonoro se dispone una película de estampas existenciales, donde los fragmentos de una vida en común asoman y se ocultan en irisaciones metafóricas, cromáticas y sentimentales, como si la muerte hubiera abierto la espita por la que se echa a rodar ante nuestros ojos una existencia vivida alalimón.

### **Un postumario para decir el mundo**

La versatilidad del poeta, sus numerosos libros y su maestría formal, unido ello a su conocimiento de la historia literaria y a las numerosas fuentes de las que lleva a gala abastecerse, impiden que pueda empaquetarse críticamente a Ángel García López en unos cuantos párrafos. Baste decir en estos que lo más intenso de su obra está inscrito en *Cuando todo es ya póstumo*, el libro con que ha querido despedirse de la poesía; no en balde cierran el volumen unos versos de la *Elegía a las musas* de Moratín hijo: «... esta sonante lira y flautas de oro / y máscaras alegres que algún día / me disteis, sacras musas, de mis manos / trémulas recibid, y el canto acabe».

No estamos ante una mera suma de poemas. Este libro es, valga la tautología, un libro concebido desde el principio como tal, dispuesto a modo de rueda de catorce estaciones amorosas —los catorce poemas— ensartadas por un hilo que las enhebra de manera circular o autorremitente; o sea *perfecta*. Las señas de esa unidad compositiva son varias: todos los poemas están titulados con un verso heptasílabo, todos tienen parecida extensión (son largos, complejos, verbalistas), todos zigzaguean argumentalmente con libertad asociativa, todos responden a la misma estructura métrica. Respecto a esta última, los poemas se componen de versículos de veintiuna sílabas métricas (como la caja del libro es de dimensiones convencionales, ha habido que empequeñecer los tipos para que cada versículo no salte de la línea y pueda mantenerse la armonía visual). Estas se organizan en tres heptasílabos delimitados por dos cesuras interiores, cada uno de ellos con autonomía de verso, pues a todos les son de aplicación las leyes del acento final como si se tratase de versos independientes. Dicha disposición no tiene más salvedades, y de tono muy menor, que algún inicio de poema formado por solo uno o dos heptasílabos en vez de tres, o algún final en que se recurre al pie quebrado (dos heptasílabos hilados en vez de tres). El hecho de que

determinados versículos aparezcan desmontados en escalonamientos heptasilábicos, dependiendo de las unidades de sentido, no altera lo sustantivo del procedimiento. Nos hallamos, en fin, ante un libro de una plétora hímica en ritmos y tonos, que canaliza un canto articulado a propósito de una desaparición.

El libro propone o describe un modo de insuflar vida —el *animus*, el *pneuma*—, mediante un proceso de evocación, a un espectro amoroso que cuaja en las estampas retrospectivas y desordenadas de la existencia en común, desde la *primera comunión* de los amantes hasta el lamento funeral. El poeta se muestra a menudo como un ser desdoblado, cuando el que recuerda —que es el que escribe— es también el objeto de la evocación: «Solo yo, o quien yo fuera, sé qué viento convoca con su traje salino / y el mar sabe qué nombre pronunciar si conmigo establece su cita»; o: «He cruzado sonámbulo / el revés del espejo hasta ver qué amordaza. Mil lucernas abiertas / le roban el oxígeno a esta casa indefensa fascinada en su albogue. / En ella te contemplo oficiando el crepúsculo al borde de un estanque»... La amada que en el primer libro había ya dado su nombre a la canción, vive en el poeta en la medida —Quevedo al canto— en que es amada por él: «Sin embargo, este espectro / que llega de lo opaco consumado en su límite, alamarlo, en mí vive». Lo cual lo lleva a recorrer un camino existencial inverso, desde la pérdida hasta las fuentes originarias, atravesando espacios de gozo y compunción, escenas cotidianas, como si resonaran ecos de la vida que fue en la desolación arqueológica del presente: «Aún se oyen las voces / que ejecutan los ritos tras la puerta sellada donde hierven pucheros, / recetas milagrosas con soñados tesoros, los fármacos, la herida, / los insomnios, la fiebre».

Podría este cancionero estar imbuido de ese sentimiento de tribulación que probablemente embargaba al poeta tras sufrir la pérdida; pero —*amor más poderoso que la muerte*—, sobre el ara funeral del arranque, prevalece el muestrario de una vida cumplida que, con el señuelo de la aflicción, se desglosa sobre el fondo de una naturaleza feraz, paradisiaca. Que este canto de vida a propósito de la muerte sea también una despedida de la poesía es algo que se da —si se diera— por añadidura: conmovedor, pero no sustantivo. Mucho más importante, creo, es que las fulguraciones sensitivas, la gravidez sentimental y la andadura rítmica de este libro doliente lo convierten, no sé si de grado o por fuerza, en «muerte que das vida», como sucedía con la música en el poema luisiano al ciego Salinas.

## Crear, desmantelar

En el poema citado de Leandro Fernández de Moratín, la causa del adiós a la poesía es la vejez, pues que —se dirige a las musas— «negáis vuestro favor divino / a la cansada senectud». Ciertamente o no, es este un *topos* recurrente, sobre cuya verdad no se habrán puesto a pensar muchos que lo replican (en las dos acepciones principales del término: o repitiéndolo o impugnándolo). Mayoritariamente suele darse por cierto que la poesía requiere, además del favor divino, del fervor humano, algo propio de la juventud y excepcional en la vejez. La experiencia de la vida haría del poeta juvenil un circunspecto y maduro filósofo que tiene «en monedas de cobre / el oro de ayer cambiado» (Antonio Machado *dixit*). Pero hay poetas, no obstante, que se han declarado como tales muy avanzada su existencia; en la juventud simplemente no eran poetas, o no eran aquellos poetas que llegarían con el tiempo a ser. Uno de esos autores que ha roto aguas en la madurez, casi en la vejez, es Miguel Veyrat (Valencia, 1938), el último de cuyos libros —aquí hay que decir «por el momento»— es *Diluvio* (Sevilla, La Isla de Siltolá, 2018).

Si se omite un cuaderno de 1959, el autor comenzó a publicar en 1975 (*Antítesis primaria*); aunque su verdadera eclosión se produjo a partir de los años noventa, específicamente desde *El corazón del glaciar* (1990), coincidiendo con su retirada de la primera línea periodística que lo había llevado de la ceca a la meca como corresponsal de guerra, analista geopolítico y promotor de diversos empeños culturales. Desde entonces, y ciñéndonos a los hechos probados, su biografía ha estado constituida medularmente por su poesía, hasta producirse en la práctica una identificación entre ambas. Es difícil encontrar un poeta que lo sea tan de veras: no por el número de sus publicaciones, sino porque lo sustantivo de su existencia no solo pasa por el tamiz de sus versos, sino que nace y se fundamenta en ellos.

Bien podría considerarse esta dedicación tardía —y, contemplada desde lejos, desaforada— como una circunstancia accesorio que no habría de afectar a la valoración literaria del poeta; pero es bien sabido, salvo grave pecado de candidez, que, una vez asentados en el mapa los sucesivos estratos generacionales, el dinamismo editorial, la riada de nombres y la comentada ausencia de filtros apenas dejan espacio ni propician

sosiego para leer a los autores individuales al margen de prospectos y trasiegos de grupo, y, a la luz de ello, ponderar el conjunto con alguna sistematicidad. Como si a los lectores, y nada se diga de los codificadores de la historia poética, les importunara que un francotirador como Veyrat les obligue a volver sobre lo andado y remover lo que ya estaba archivado en los columbarios taxonómicos.

La lectura de *Diluvio* radicaliza ciertas presencias que figuraban en su obra *de senectute*; por ejemplo en la que recopilé en la antología *La puerta mágica* (2011), que recoge poemas de cuatro de sus libros: *La voz de los poetas* (2002), *Babel bajo la luna* (2005), *Instrucciones para amanecer* (2007) y *Razón del mirlo* (2009), volumen este último que marca un momento axial en la bibliografía de Miguel Veyrat. En esa antología me planteaba el modo peculiar de crecimiento del poeta, en el trance de mantenerse fiel a sus orígenes, como es propio de quien no permite que su personalidad sea suplantada por una retórica eventual y cambiante, sin dejar por ello de dirigirse hacia una meta irrenunciable. Ya se apuntaba allí lo que, a la luz de *Diluvio*, incluso de algunos títulos inmediatamente anteriores como *Poniente* (2012), *Pasaje de la noche* (2014) o *El hacha de plata* (2016), aparece con toda claridad: Veyrat no avanza hacia delante, separándose del origen más cuanto más se acerca al destino, ni tampoco entiende la fidelidad a los orígenes como un lastre para ese mismo caminar, sino que procede en espiral, teniendo como referencia ese centro que le impide descarrilar; pero no lo hace abriéndose hacia fuera, sino abismándose en el *interior íntimo meo*, por decirlo con San Agustín. Esto es lo que permite reconocer cualquiera de sus libros, atenidos todos a lo nuclear del poeta, y esto lo que convierte cada segmento sucesivo en una fase más honda del abordaje espiritual en que consiste su escritura: el último de estos segmentos, *Diluvio*, lleva hasta la ruptura una distensión que ya se percibía en los títulos que fueron apareciendo desde comienzos del siglo XXI.

### **La realidad recuperada**

En las composiciones de *Diluvio* ya no se evidencian superficialmente las numerosas voces de poetas y pensadores que habían ido colmando su escritura, y que ahora se funden y subsumen en sus registros más personales. Sin embargo, el libro tiene un poderoso componente paratextual que nos da pistas sobre esos materiales que, situados

en los márgenes de los poemas o sobre ellos, ayudan a construir el sentido, en tanto que proporcionan al cuerpo lírico un adecuado marco conceptual. De ahí que podamos instituir la genealogía espiritual de esta poesía, en la que han desembocado experiencias y enseñanzas que, aunque indetectables en el poema, el autor no solo no oculta, sino que reconoce expresamente. De ahí la importancia del rico material compuesto de dedicatorias, apostillas o notas aclaratorias donde se da nombre a la cultura diluida en el ser de unos poemas sin caparazón culturalista. «Alcabala de deudas & Notas prescindibles» llama Veyrat a esta sección final. En ella saltan aquí y allá las marcas de su universo espiritual: de Jabès a María Zambrano, de Nietzsche a Eliot, de Gertrude Stein a Celan, de Novalis a Wittgenstein, de Juan Ramón Jiménez a Chantal Maillard.

El sistema que llega hasta aquí presenta varios rasgos: en primer lugar, y en línea con lo dicho, un abandono de los grumos culturales que han pasado a formar parte desleídamente —o sea, a *des-aparecer*— del yo construido; además, una desatención ya absoluta, si siempre subrayable, al ritmo silábico, pues aquí el comienzo de todo no es una secuencia rítmica o melódica dada —que es como en otros poetas se activa el proceso creativo: en el principio era la música—, sino el tono, a partir del cual va disponiéndose el poema, tanto da si en versos convencionales o en prosa; por fin, el abandono de la costra anecdótica o referencial, como concierne a una poesía que desencuaderna el argumento en aras de un descubrimiento al que se repliega toda experiencia de escritura. En este sentido, *Diluvio* es un tramo avanzado de esa espiral caracterizado por la destrucción de la estabilidad representativa, la oposición al lenguaje transitivo y el repudio de la poesía como modo de confirmación intelectual de un universo consabido o entendido previamente. Después de todo, como reza un fragmento de Steiner con que encabeza Veyrat una sección del libro, «Cuando el rayo habla, dice oscuridad».

En este ahondamiento, el poeta ha ido mucho más lejos que en *Razón del mirlo*; y ello porque ha proseguido con el ejercicio de demolición que ya se había iniciado allí, pero ahora de un modo impiadoso con los propios hallazgos, sabedor de que el sometimiento a las cadenas de la razón en que se funda todo platonismo, y a su socaire la filosofía occidental, ha generado una *realidad adelgazada*. «Por la locura descienden a los hombres los grandes bienes» (Nietzsche); y en tanto que quebranto de la racionalidad eslabonada y castradora, esta poesía ha continuado deshaciendo la sintaxis,

abriendo las esclusas a los significados que surgen cuando se menoscaba la puntuación o se prescinde de ella, y en los que zozobran los usos pactados del lenguaje, y, en fin, agujereando la membrana que se interpone entre apariencias y realidades. Es así como funciona esta máquina de sentido; como Mallarmé, *la destrucción fue mi Beatriz*, podría decir el poeta, que apuesta por unas palabras que se despeñan hacia el *designificado*, y por un mundo cuyas referencias más o menos constantes se aniquilan en el fondo de la sima. «Si Eleusis se diluye» es un poema en el que Veyrat lo dejó apuntado: «Excavaremos pues en busca de palabras / con que pensar cuando ya / no baste lo sobradamente conocido En / la tiniebla de la pérdida no / queremos más tiniebla dispersa en el si / lencio Pensaremos hechos / pensaremos actos en la noche misteriosa».

Á. L. P. de P. — Universidad de Alicante